Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 4: Le cadre national

Artikel: Poussin et la gloire de l'Ecole française de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la Révolution

Autor: Pommier, Edouard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169489

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 31.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Poussin et la gloire de l'Ecole française de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la Révolution

par EDOUARD POMMIER

«Les arts et les sciences ... sont dans un mouvement perpétuel et ne s'arrêtent jamais longtemps en un même lieu. On dirait qu'elles prennent plaisir à voyager parmi les diverses régions de l'univers ... Maintenant, Messieurs, elles se jettent en foule parmi nous, pour y servir à l'envie aux plaisirs et à la gloire d'un Prince qui fait aujourd'hui les délices de ses peuples et l'étonnement de toute la terre.»

«Notre tour est venu ... L'empire des arts nous est transmis.»

Deux textes séparés par cent vingt cinq ans, mais unis dans une même assurance orgueilleuse pour annoncer que les arts, dans les migrations où les entraîne l'histoire, vont enfin établir leur règne en France: le discours de l'architecte François Blondel,[1] lors de la séance inaugurale de l'Académie royale d'architecture, le 31 décembre 1671, et l'article de Jules Lebreton,[2] dans la revue officieuse du Directoire, *La Décade*, du 18 juillet 1796. Deux textes, coïncidant avec deux moments d'apogée politique et militaire de la France, qui revendique le droit de succéder à l'Italie dans la prééminence artistique en Europe.

Blondel n'est d'ailleurs pas le seul à tenir ce propos à l'époque de Louis XIV. Charles Perrault[3] avait fait le même constat dans son poème *La Peinture* dès 1668:

Lorsque par les beaux-arts non moins que par la guerre
La France deviendra l'ornement de la terre,
Elle aura quelque temps ce précieux trésor
Qu'elle ne croira pas le posséder encore...
Elle verra qu'en vain de ces lieux elle appelle
La science et les arts qui sont déjà chez elle

Et le peintre Jacques Restout,[4] dix ans après Blondel, confirmera la grande nouvelle, en parlant de la peinture: «Ainsi cette Reine des arts, après tant de travaux, jouit heureusement de la paix, à l'ombre des lauriers de la France.»

Quelle serait donc la place tenue par Poussin dans cette migration, annoncée sous Louis XIV, mais peut-être décevante puisque les hommes de la Révolution reprennent le même discours incantatoire? En fait, si on peut parler d'une «invention» précoce de Poussin, entre 1630 et 1672, elle apparaît clairement franco-italienne. On peut en effet la faire remonter à une remarquable intuition de Giulio Mancini, dans ses *Considerazioni*,[5] restées longtemps inédites, mais de peu antérieures à 1630:

«quello che importa assai, per l'erudition litterale è capace di qualsivoglia historia, favola o poesia per poterla poi, come fa felicemente, exprimerla con il pennello.»

Une simple phrase qui installe Poussin dans l'éminente dignité du peintre cultivé, qui possède en lui le répertoire des récits fabuleux ou poétiques, qui sont la source essentielle de la peinture d'histoire.

Les premiers textes français qui suivent cette ouverture de Mancini lient le nom de Poussin au thème de l'honneur, sur un double plan. Celui de la peinture, d'abord, comme le montre le texte fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, la requête, datée du 20 janvier 1648, de Martin de Charmois au conseil du roi[6]: en montrant sa considération pour Poussin, revenu en France, Louis XIII rend en même temps un hommage à la Peinture, suivant une tradition bien établie depuis le Quattrocento par tous les textes italiens sur la noblesse de cet art libéral:

«Le feu roi ne se contenta pas d'envoyer des carosses au devant de M. Poussin jusqu'à Fontainebleau ... mais encore qu'il le reçut à la porte de sa chambre, montrant par cet excès de bonté qu'il honorait ces arts en la personne même de ses sujets.»

Consacré par le recours à ce topos digne successeur d'Apelle et de Titien, Poussin devient l'année suivante l'honneur de la France, celui qui annonce et justifie la migration des arts, proclamée un peu plus tard par Charles Perrault et François Blondel. Cette promotion, qui identifie Poussin à la cause de la France, est l'œuvre d'un peintre et d'un théoricien encore relativement mal connu, Hilaire Pader[7] qui, dans la préface de sa traduction, publiée à Toulouse en 1649, de quelques passages de Lomazzo, déclare «le sieur Poussin, l'honneur de notre France». Dans son poème *La peinture parlante*,[8] édité en 1653, Pader fait de Poussin «la gloire de notre nation». Entre temps, Roland Fréart de Chambray, dans son premier traité d'architecture, paru en 1650, reprend à son compte l'attribut de l'honneur[9]: «l'honneur des Français, en sa profession», expression répétée à peu près textuellement par Philippe de Champaigne dans une conférence sur *Elièzer et Rebecca*,[10] prononcée devant l'Académie le 7 janvier 1668, et surtout par André Félibien[11] qui l'officialise dans la préface des fameuses conférences de 1667, publiées en 1668: Poussin reste donc bien dans ce texte canonique «l'honneur des peintres français».

Mais presque au même moment, leur ami commun, Bellori, dans la biographie qu'il consacre au peintre devenu malgré lui le porte-drapeau de l'école française, soulève le problème de la véritable appartenance nationale de Poussin[12]:

«Quando nell'Italia ed in Roma piu fiorivano le belle arti del disegno nello studio di chiarissimi ed eccellentissimi artefici, e la pittura principalmente, quasi in sua stagione, era feconda d'opere e d'ingegni; perché ella da ogni parte restasse gloriosa, le Grazie amiche arrisero verso la Francia, la quale, d'armi e di lettere inclita e fiorentissima, si rese anche illustre nella fama del pennello, contrastando con l'Italia il nome e la lode di Nicolo Pussino, di cui l'una fu madre felice, l'altra maestra e patria seconda.»

Bellori ouvre un débat: quelle est donc la véritable patrie de Nicolas Poussin ? Appartient-il, une fois pour toutes, au sol de ses ancêtres ? Ou bien à ce milieu physique et spirituel de Rome, dans lequel il s'est épanoui et a réalisé l'essentiel de sa carrière, ce milieu dont Vasari déjà, dans un beau passage des *Vite*,[13] avait célébré les vertus bienfaisantes pour la formation des artistes ? Poussin, «honneur de la France», serait-il un produit de cette «aria»[14] mystérieuse et envoûtante de Rome?

Le débat ouvert entre la prophétie de Mancini et le constat de Bellori ne passionne pas les bâtisseurs zélés de la doctrine artistique qui, à partir de 1650, dote l'Académie royale des références théoriques sur lesquelles elle veillera attentivement jusqu'à la Révolution. Ils s'attachent plutôt à donner un contenu à cette image de l'honneur de la France, attachée à la personne et à l'œuvre de Poussin.

C'est encore Hilaire Pader qui donne le ton à propos de celui qu'il nomme «notre Apelle français»,[15] et aussi «l'honneur de notre âge»,[16] ce qui est une manière de consacrer la suprématie française. Poussin rassemble en lui les qualités diverses et successives de tous ces peintres de l'Antiquité grecque, dont les talents merveilleux sont attestés par les textes depuis Pline l'Ancien et se reflètent encore à nos yeux dans les sculptures qui ont survécu[17]:

«Et je ne feindrai pas de dire à haute voix
Que tous les peintres grecs surent moins qu'un Français.
Oui, je crois fermement qu'il sait tout ce qu'ils surent
Et qu'étant ce qu'il est, il est tout ce qu'ils furent».

C'est à peu près la thèse, que défendra R. Fréart de Chambray, en 1662, dans son *Idée de la perfection de la peinture*, ouvrage dans lequel il s'en prend avec virulence à la médiocrité de la corporation, à la tyrannie de la mode et aux extravagances des Italiens, menant sa lutte sous le signe de Raphaël, paradigme des qualités d'invention, d'expression et de disposition qui font les grands peintres, incarnation de l'esprit raisonnable et de la part spirituelle de la peinture.[18] L'exemple de Poussin montre que cette lutte peut être menée et gagnée par la France, si elle s'inspire de l'exemple du «peintre le plus achevé et le plus parfait de tous les modernes». Devenu «le Raphaël de notre siècle», Poussin a donné, avec les *Sacrements*, la preuve d'une excellence qui fait de lui la synthèse de tous les grands génies de l'Antiquité[19]:

«Nous voyons communément dans ses ouvrages toutes les mêmes parties d'excellence que Pline et les autres ont remarquées dans leurs Appelle, Zeuxis, Timanthe, Protogène et du reste de cette première classe de la peinture.»

Le processus de célébration est achevé par l'Académie royale, qui adopte Poussin dans ce texte régulateur que sont les *Conférences* de 1667. La préface de Félibien ne vas pas au-delà de Pader ni de Fréart de Chambray, rappelant que Poussin, réunissant les mérites des Grecs, les dépasse.[20] Mais Charles Le Brun, dans la conférence du 5 décembre 1667 sur *La manne*[21] se fait plus précis et plus insistant, car il ne se contente pas de la comparaison avec les peintres grecs, dont on ne peut parler qu'au nom d'un contrat de confiance avec les sources écrites, mais il l'étend aux maîtres italiens de la Renaissance, beaucoup plus proches, concrets, visibles, ceux-là mêmes dont les œuvres ont été commentées dans d'autres conférences: Raphaël, Titien, Véronèse. Ils ont, chacun, des «talents particuliers»; mais il y a, au-delà, «tous les talents réunis ensemble», «toutes ces parties rassemblées» en un seul artiste: ce n'est pas l'idéal d'une synthèse impossible, mais la réalité dont Poussin apporte la preuve, lui qui continue, résume, transcende la peinture exemplaire de la Renaissance, cette peinture qui est de l'ordre de l'histoire, et non plus des histoires. Le Brun s'inscrit ainsi dans la tradition italienne de l'aspiration au tableau parfait,[22] qui hante les textes, du *Dialoque* de P. Pino[23] en 1548 au monument dédié par Malvasia[24] à la peinture bolognaise en 1678, en passant par l'*Idée* de Lomazzo[25] en 1590 et l'oraison funèbre d'Agostino Carracci[26] en 1603, ce tableau qui serait la réunion de toutes les parties dans lesquelles auraient excellé les meilleurs artistes, et dont Poussin offre la réalité, car son génie, c'est d'être, à la fois, en sa seule personne, tous les grands artistes de la Renaissance. Lui aussi marquerait, pour la pensée académique, un achèvement de l'histoire de la peinture, comme Michel Ange l'avait été pour Vasari, au sommet de la longue séquence des *Vite*. Démonstration vivante des finalités de la peinture, Poussin deviendrait-il, dans l'enseignement d'une Académie contrainte de transmettre les préceptes destinés à assurer la continuité de l'art garantie par l'existence des chefs d'œuvre, le prétexte d'une méthode que Winckelmann dénoncerait, un siècle après,[27] sous le nom méprisant d'éclectisme?

Ce n'est évidemment pas l'interprétation que donne Félibien, dans sa biographie de Poussin,[28] intégrée au volume des *Entretiens* paru en 1688. S'il reprend Fréart de Chambray («la France a eu son Raphaël, aussi bien que l'Italie»), il montre que Poussin est le modèle, projeté vers l'avenir, d'une école française qui n'a pas encore d'histoire. C'est la grande différence avec Raphaël, qui est l'héritier d'une lignée de deux siècles. Poussin, qui réunit les qualités dispersées des peintres grecs («si ces savants ouvriers excellaient dans quelques parties, il les possédait toutes»), doit tout à son propre génie: il est l'avenir d'une école française sans passé.

Poussin, que Fénelon, dans ses *Dialogues des morts*,[29] fait parler avec Parrhasios, pour les Anciens, et avec Léonard de Vinci, pour les Modernes; Poussin dont N. Tessin,[30] dans le Temple d'Apollon dont il rêve pour le Versailles de Louis XIV, fait entrer le portrait, dans la salle dédiée à la Peinture, aux côtés de ceux des grecs, Apelle et Protogène,

et de Raphaël ; Poussin est bien devenu, au terme du grand Siècle, l'honneur de l'école française, le plus grand peintre, de l'histoire, s'il n'y avait pas ces Italiens – alors il sera le Raphaël français. Mais son véritable rapport avec cette école française, à laquelle il s'impose, reste marqué d'une ambiguité que Bellori avait soulignée sans méchanceté, et sur laquelle le Siècle des Lumières portera son regard critique.

D'un Poussin en majesté, à un Poussin banalisé, le parcours commencerait peut-être, symboliquement dès 1699, avec l'*Abrégé* de Roger de Piles,[31] qui ouvre le siècle nouveau. Le plus grave n'est peut-être pas que ce brillant connaisseur d'une étonnante liberté d'esprit ose exprimer des réserves sur Poussin et contredise formellement le dogme établi depuis plus de 30 ans en écrivant: «Il (Poussin) ne peut suffire à toutes les parties de la peinture.» Mais c'est que Poussin reste à la tête d'une Ecole française dont l'identité est difficilement saisissable et que Roger de Piles peine à reconnaître dans son exposé sur le «goût des nations»[32]: «Le goût français a toujours été si partagé qu'il est difficile d'en donner une idée bien juste.» L'Ecole française n'est plus l'aboutissement d'une marche vers la perfection, mais le résultat d'un laborieux compromis: elle hésite entre l'Antique et la Nature, subit les influences contradictoires de Rome, de Venise et de Bologne. L'éclectisme de l'Académie n'est plus la synthèse harmonieuse, dont Poussin aurait, aux dires de Le Brun, donné l'exemple, mais une source d'incertitude, d'affaiblissement, de dépersonnalisation: Winckelmann est au bout de ce raisonnement.

Poussin se trouve dans la position ambigüe d'être la gloire d'une Ecole française dont la définition est introuvable. Le respect qui lui est porté n'empêche pas la critique de suivre la voie ouverte par Roger de Piles, Dans son *Discours* de 1721, Antoine Coypel[33] lui reproche de «donner dans la pierre» et de manquer à l«'imitation naïve de la nature» ; et dans son *Abrégé* de 1762, Antoine J. Dezallier d'Argenville[34] est agacé par sa réticence à «consulter» la nature. La littérature de vulgarisation garde cette tonalité: A. J. Pernety,[35] pour qui il reste, en 1757, le «Raphaël de la France», lui reproche aussi d'avoir délaissé le naturel par «une passion trop marquée» pour l'antique, et J. Lacombe,[36] en 1759, regrette qu'il ait négligé ce qui fait la magie de l'art en se montrant trop timide devant les charmes du coloris, tandis que Papillon de la Ferté,[37] en 1776 remarque que son œuvre se ressent de sa préférence pour les bas-reliefs antiques.

Mais l'essentiel est que des ouvrages, qui se présentent comme des bilans de la pensée française, l'un au partage, l'autre à la fin du siècle, prennent le relais du jugement dubitatif de Roger de Piles sur l'école francaise. En 1755, l'*Encyclopédie*[38] décrète que cette école, soumise à trop d'influences diverses, est difficile à définir. Plus incisive encore, l'*Encyclopédie méthodique*,[39] peut-être influencée par Reynolds qui avait affirmé, dans son quatrième *Discours*,[40] en 1771, que l'Ecole française n'était qu'une «colonie» de l'Ecole romaine, aggrave le constat: les peintres français se signalent par leur aptitude à imiter et à réunir les différentes «parties» de l'art, «sans se distinguer par aucune partie spéciale, ni en porter aucune à un degré éminent», et le caractère de l'Ecole française «est de n'avoir pas de caractère particulier»; elle s'est égarée en «cherchant à se faire une manière de tant de manières diverses et à réduire à un seul principe tant de principes opposés».

Poussin est racheté par une dissociation qui s'opère entre son caractère et son œuvre, d'une part, et son appartenance hypothétique, d'autre part, à une école française, trop facilement séduite par les «allèchements de l'art», et qui n'a atteint que le médiocre en cherchant «à la fois tant de perfections». Celui que Dezallier d'Argenville[41] et l'*Encyclopédie méthodique*[42] appellent à trente ans de distance le «peintre des gens d'esprit» est enrôlé au service du mouvement de restauration d'une peinture dont on attend un discours moralisateur. En 1750 déjà, Charles Coypel,[43] dans un discours académique, faisait du *Déluge* une sorte de paradigme de la peinture. L'*Encyclopédie*[44] voit Poussin «marcher à grands pas dans la route du sublime», et le *Mercure de France*,[45] rendant compte, en novembre 1757, de la gravure par Antoine de Marcenay de Ghuy du *Testament d'Eudamidas*,[46] célèbre la «manière sublime» déployée par Poussin dans un «sujet si propice à la peinture». Faut-il rappeler qu'il est, pour le Diderot[47] du Salon de 1767, le peintre qui «a lu, réfléchi, pensé»? Quant à l'*Encyclopédie methodique*,[48] elle lui décerne l'éloge suprême, en lui reconnaissant une originalité qui l'empêche d'exercer une véritable influence sur l'Ecole française et qu'il a atteinte «en cherchant à ressusciter l'art pittoresque des Grecs».

Dissocié de l'Ecole française, Poussin est en train de devenir tout simplement le peintre français par excellence, une sorte de bien mational que la France est en droit de revendiquer. Dès 1727, dans le catalogue de la collection des Orléans au Palais Royal, L. F. Dubois de Saint Gelais[49] félicite le Régent, qui avait réussi à acheter en Hollande les *Sacrements* de Chantelou, d'avoir rendu à la France «un trésor qui lui avait été enlevé». Et lorsqu'en 1729–1730, l'occasion est manquée, faute de moyens financiers, d'acheter la seconde série des *Sacrements*, celle de Cassiano del Pozzo, le directeur de l'Académie de France à Rome, Nicolas Vleughels,[50] évoque ces tableaux de Poussin «qui devaient être en France». L'*Encyclopédie* apporte sa caution à ce mouvement presque revendicatif avec une remarque étonnante[51]:

«On voit à Rome divers ouvrages de Poussin, mais la plus grande partie est heureusement revenue en France.»

Deux mots significatifs: les tableaux qui seraient «revenus» dans cette France où ils n'avaient jamais été auparavant: c'est bien l'idée que la France est la terre d'attache des œuvres de Poussin. Ils sont, de surcroît, «heureusement» revenus. Ce retour doit réjouir les Français qui récupèrent ainsi ce qui leur appartiendrait en vertu d'une sorte de droit moral. C'est le moment où, en dépit de ses défauts et de son image brouillée, l'Ecole française est célébrée parce qu'elle existe, parce qu'elle est l'Ecole de la France et qu'elle est un bien national. Manifeste dans les

Réflexions du marquis d'Argens[52] sur les différentes écoles de l'Europe en 1752, cette prise de conscience de la réalité d'une école qui a au moins une existence nationale, si elle n'a pas d'existence artistique, s'exprime dans les textes qui accompagnent la présentation de cent chefs d'œuvre de la collection royale au Palais du Luxembourg à partir du 14 octobre 1750: la salle principale est «la pièce d'honneur pour la France»[53]. C'est au même moment, remarquons le, que Christian L. von Hagedorn[54] milite pour la reconnaissance d'une école allemande dont l'autonomie la ferait échapper à l'amalgame des «écoles du nord». Mais cette école française n'est qu'à peine identifiée dans les catalogues des grands musées de l'époque: à Dresde, les quelques tableaux de Poussin de la collection électorale sont dispersés parmi la masse des Flamands,[55] tandis que le Poussin de Vienne, dans le catalogue de 1783, est confiné entre Giulio Romano et Domenico Feti[56]...

Cette fin du XVIIIe siècle est aussi l'époque de l'invention du monument aux grands hommes, ces héros exemplaires dans les domaines des armes et de la politique, des lettres et des arts et parmi lesquels le peintre devrait trouver la place correspondant à la dignité de l'art libéral qui est sa vocation. C'est Poussin qui aurait l'honneur de représenter la Peinture dans cette humanité idéale, proposée en exemple à un pays dont les habitants commencent à s'appeler des citoyens. Poussin entre simultanément au Temple de mémoire par l'écrit et dans le marbre.

La biographie isolée d'artiste reste un phénomène exceptionnel dans l'édition française au Siècle des Lumières. La monographie consacrée à Pierre Mignard par l'abbé de Monville[57] et publiée en 1730 n'avait pas fait école. Il faut attendre 1783 pour voir ce genre reprendre vie, avec deux ouvrages, consacrés l'un et l'autre à Poussin, comme si on s'était soudain rendu compte qu'un éloge du «Raphaël français» pouvait particulièrement bien répondre à l'attente d'une opinion avide d'exemples de dignité et de grandeur, de simplicité et d'héroïsme. Cette brusque poussée d'intérêt dans un pays où la littérature artistique était encore bien loin d'avoir les mêmes traditions et la même ampleur qu'en Italie, malgré le développement récent et impressionnant de la critique d'art suscitée par le Salon, est un évènement significatif d'une sorte de retour à Poussin.

Jacques Cambry,[58] autodidacte et polygraphe, qui deviendrait préfet sous le Consulat et fondateur de l'Académie celtique et donnerait, sous la Révolution, des preuves de son intérêt pour la sauvegarde des monuments du passé, publie simultanément à Rome et à Paris, son *Essai* sur Poussin, dont le *Mercure de France* donne un compte-rendu[59] qui prend des allures de résumé dans son numéro du 1er novembre 1783. Sans originalité particulière, Cambry dresse le portrait moral et artistique d'un homme aussi exemplaire par son comportement que par son œuvre et qui avait décidé de passer sa vie a Rome, parce qu'il était persuadé que «la France n'etait pas le pays des beaux-arts, qu'on ne sentait point pour leurs chefs-d'œuvre l'enthousiasme qui transporte les Italiens»[60]. De notre peintre qu'il juge encore supérieur à Raphaël et en qui il voit l'héritier légitime des Grecs, il propose une galerie idéale où le *Déluge* et les *Bergers d'Arcadie*, les *Sacrements* et la *Manne*, et les paysages héroïques figurent en bonne place.

L'année précédente, le 7 août 1782, l'Académie de Rouen[61] avait mis au concours un «Eloge de Poussin»; le prix fut donné le 6 août 1783 au peintre Nicolas Guibal,[62] qui, le 4 octobre suivant, fit lecture de son texte devant l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui recevait le 20 décembre 1783 vingt exemplaires du discours imprimé[63]. Guibal insiste sur l'image du peintre savant et philosophe, poète et historien, proposé en exemple à une société aspirant à un retour à un art noble et à une «peinture dramatique». C'est aussi le modèle du «digne citoyen», qui, malgré le choix de Rome comme résidence, est toujours resté «Francais». La galerie de Guibal est assez semblable à celle de Cambry: ce sont toujours les *Sacrements*, le *Déluge* et aussi le *Testament d'Eudamidas*, dont une gravure sert de frontispice au livre, qui s'en détachent.[64]

Aucun artiste ne disposait alors d'une telle couverture littéraire. Mais on continuait de s'interroger sur l'appartenance réelle de Poussin à son pays natal, comme si on éprouvait une sorte de regret devant la rupture volontaire de l'artiste avec cette France qui n'avait su ni le retenir, ni le comprendre. On sent percer une certaine volonté de récupération qui est encore plus nette dans l'histoire du premier monument, au sens propre du terme, consacré à Poussin. C'est au moment où il achève la première version de son *Histoire de l'art* que le grand Séroux d'Agincourt,[65] qui s'était fixé à Rome, annonce son intention d'évoquer, à ses frais, le souvenir de Poussin, dans un lieu hautement symbolique, le Panthéon, déjà habité par les bustes de Raphaël, d'Annibale Carracci et d'Anton R. Mengs. Une double motivation explique cette démarche: après les Carrache et encore mieux qu'eux, Poussin a su faire marcher la Peinture «glorieusement sur la route du beau»[66]; et puis, par amour de la France, il tient à rappeler que Poussin était né et resté français. Comme l'explique Vien, directeur de l'Académie de France à Rome dans une lettre du 1er novembre 1780 à d'Angiviller,[67] il s'agit de rappeler aux Romains «que le Poussin était Français, encore qu'il leur dût ses talents». D'Angiviller[68] salue, dans sa réponse du 29 novembre, ce «projet ... véritablement patriotique» qui doit susciter l'approbation de «tous les Français qui aiment les arts et leur patrie». Le buste, commandé par Séroux d'Agincourt à André Ségla,[69] et terminé en 1782, est un hommage au «grand peintre ... poète et philosophe à la fois», qui a tant contribué au «renouvellement» de l'art et à l'honneur de l'Ecole française.[70]

Faisant écho à Bellori, Séroux d'Agincourt avait rappelé aux Romains le caractère indélibile de Poussin peintre français. Quelques années plus tard, son ami D'Angiviller rappelle aux Français que Poussin représente la Peinture dans la galerie des grands hommes de l'histoire de France qu'il fait réaliser peu à peu pour le futur musée, où elle aurait dû prendre place à côté des chefs-d'œuvre de la collection royale.[71] Commandée à Pierre Julien, la statue est exposée au Salon de 1789[72]; elle reçoit de la critique un

accueil mitigé, car l'idée de cette œuvre, qui est aussi un hommage de la sculpture[73] à la peinture, surprend le public: «L'auteur suppose ce célèbre peintre sortant de son lit pour tracer une composition qu'il a méditée toute la nuit», et qui n'est autre que le *Testament d'Eudamidas*.

Par les monuments de la littérature et de la sculpture, simultanément apparus, la France officielle et la France des citoyens, dépassant la vaine compétition de l'écrit et du bronze,[74] se réapproprient définitivement Poussin, sans nier sa romanité d'élection. Après l'échec de 1640–1642, c'est dans les années 1782–1789 que Poussin fait son véritable retour en France, en passant symboliquement par le Panthéon de Rome. Il est à la fois, et définitivement, à Paris et à Rome, en cette double place qui montre l'ambiguité de toute revendication étroitement nationale et qui donne raison à Hagedorn lorsqu'il avait dénoncé,[75] trente ans avant, les torts que, dans le domaine de l'histoire des arts, «les préventions nationales font au bon sens».

C'est le moment même où Poussin était devenu un enjeu dans le combat mené pour la moralisation de l'art et le retour à la tradition de la peinture enseignante. Dans l'*Encyclopédie méthodique*,[76] Levesque invoque l'exemple de Raphaël et de Poussin, pour rendre à la peinture une dignité menacée depuis que «le vulgaire de toutes les classes a préféré des représentations de villageois ivres à la mort d'Eudamidas ou à celle de Germanicus».

En 1777, l'anonyme auteur des *Lettres*[77] sur le Salon raconte son rêve dans le parc de la villa Borghese: obsédé par la «gloire de notre école», il visite, sous la conduite de Poussin, le Palais de la Peinture, où les *Sacrements* de son illustre guide représentent l'art français au musée idéal de la peinture européenne, et finit par pénétrer dans la «salle du beau idéal, l'arsenal des idées sublimes», parmi lesquelles Poussin a conçu les *Bergers d'Arcadie*.

Rêve de glorieuse restauration que la Révolution a partagé, à sa façon, en faisant une place importante à Poussin dans le Louvre du 10 août 1793, où sont accrochés 26 tableaux de l'artiste, sur les 29 de la collection de Louis XIV, et où le numéro 1 du catalogue qui accueille les visiteurs à l'entrée de la grande galerie s'appelle la *Manne*[78]. Quelques semaines plus tard, David commente cette option dans un discours prononcé devant le Conventoire[79]:

«Il faut en un mot que (l'artiste) soit philosophe. Socrate, habile sculpteur ; J. J. Rousseau, bon musicien ; l'immortel Poussin, traçant sur la toile les plus sublimes leçons de philosophie, sont autant de témoins qui prouvent que le génie des arts ne doit avoir d'autre guide que le flambeau de la raison».

Mais David ne fait-il pas implicitement écho à Winckelmann,[80] qui dès 1755 avait recommandé à l'artiste de tremper son pinceau dans la raison? et qui, dans un document du printemps 1761 qui propose à son ami suisse L. Usteri un programme de séjour à Rome,[81] lui annonce qu'une de ses journées commencera, tôt le matin, par une visite au palais Boccapaduli pour y contempler les *Sacrements* de Poussin? Winckelmann surtout qui, dans sa dissertation de 1763 «sur la capacité d'éprouver le sentiment du beau»,[82] consigne, à la gloire de Poussin, un étonnant commentaire sur l'*Extrême-Onction* de cette même série des *Sacrements* qui devait partir en 1786 pour l'Angleterre où Reynolds l'accueille avec cette affirmation prophétique[83]: «The Poussin are a real national object», évoquant la possibilité d'une troisième patrie, idéale et posthume, de Poussin:

«Unsere Betrachtung sollte anheben von den Wirkungen des Verstandes, als dem würdigsten Theile, auch der Schönheit, und von da heruntergehen auf die Ausführung. Dieses ist sonderlich bey Poussins Werken zu erinnern, wo das Auge durch die Colorit nicht gereizet wird, und also den vornehmsten Werth derselben übersehen könnte. Es hat derselbe die Worte des Apostels: 'Ich habe einen guten Kampf gekämpfet', in dem Gemälde der letzten Ölung, durch einen Schild über dem Bette des Sterbenden vorgestellet, auf welchem der Name Christus, wie auf den alten Christlichen Lampen steht».

Winckelmann, se référant à la citation de l'épître à Thimothée,[84] qui ne figure pas littéralement sur le tableau, n'a pas rêvé. En évoquant le «bon combat» de l'apôtre Paul, il ne fait qu'interpréter, dans son sens le plus profond, la fameuse déclaration de Poussin[85]: «Je n'ai rien négligé».

1 Ce discours a été édité par FRANÇOIS BLONDEL lui-même dans son *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris, 2 volumes, 1675 et 1683 (édition consultée 1755), entre la préface et le cours lui-même (partie non paginée).

2 *La Décade*, n° 81, 30 messidor an 4–18 juillet 1796, p. 181–186. JULES LEBRETON (1760–1819), membre de l'Institut en 1796, est l'un des fondateurs de *La Décade*.

3 CHARLES PERRAULT, *La Peinture-Poème*, Paris 1668, vers 209–212 et 217–218. Perrault veut dire que la France ne se rend pas encore compte qu'elle possède le trésor des arts et qu'il n'est plus nécessaire de faire appel à «ces lieux»: Rome (édition consultée, de JEAN-LUC GAUTIER GENTÈS, Genève 1992, p. 99).

4 JEAN RESTOUT, *La réforme de la peinture*, Caen 1681, p. 95.

5 GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, éd. ADRIANO MANECHI / LUIGI SALERNO (= Accademia nazionale dei Lincei, Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, 1), Rome 1957, t. 1, p. 261.

6 LOUIS VITET, *L'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1861, p. 203

7 HILAIRE PADER, *Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses par Jean Pol Lomazzo, peintre milanais...*, Toulouse 1649, avertissement (non paginé). H. Pader (1617–1677) a tenté d'acclimater à Toulouse l'esprit académique. Il est d'ailleurs reçu à l'Académie royale en 1659.

8 HILAIRE PADER, *La peinture parlante*, Toulouse 1653, note 1 (in fine).

9 ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris 1650, épître de dédicace (non paginé).

10 HENRY JOUIN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1883, p. 90.

11 ANDRÉ FÉLIBIEN (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1668, préface (non paginée).

12 GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le Vite di pittori, scultori e architetti moderni* (Rome 1672), éd. EVELINA BOREA / GIOVANNI PREVITALI, Turin 1976, p. 407.

13 GIORGIO VASARI, *Les vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, éd. ANDRÉ CHASTEL, t. 5 , Paris 1983, p. 301 (1re édition de la vie de Vincenzo de San Gimignano).

14 ANDRÉ CHASTEL, *L'aria: théorie du milieu à la Renaissance* (1973), dans Fables, Formes, Figures, 1, Paris 1978, p. 393–405.

15 HILAIRE PADER (cf. note 8), p. 19. Sur le paradigme d'Apelle, consulter l'ouvrage classique de MATTHIAS WINNER, *Die Ouellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Cologne 1957, en particulier p. 3–40, et la récente et remarquable mise au point, à propos de Holbein, par OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Holbein-Apelles: Wettbewerb und Definition des Künstlers*, dans: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, p. 626–650.

16 HILAIRE PADER (cf. note 8), p. 28.

17 HILAIRE PADER (cf. note 8), p. 25–26.

18 ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Paris 1662, p. 9.

19 ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY (cf. note 18), p. 122–125. Fréart de Chambray accuse les Italiens de jalousie à l'égard de ce peintre «né Français», et devenu «le plus digne favori» de la peinture depuis les Anciens.

20 ANDRÉ FÉLIBIEN (cf. note 11), préface (non paginée).

21 ANDRÉ FÉLIBIEN (cf. note 11), p. 77–78.

22 DENIS MAHON, *Studies in Seicento art and theory*, Londres 1947, p. 195–229.

23 PAOLO PINO, *Dialogo di Pittura* (Venise 1548), dans PAOLA BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, t. 1, Bari 1960, p. 126–127.

24 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologne 1678, I, p. 159.

25 GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura* (Milan 1590), éd. ROBERT KLEIN, Florence 1974, chapitre 17, p. 152–153.

26 CARLO CESARE MALVASIA (cf. note 24), p. 431.

27 EDOUARD POMMIER, *Winckelmann: l'Antiquité entre l'imitation et l'histoire*, dans: PAUL LOUIS RINUY (dir.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours* (Table ronde de l'Ecole normale supérieure, Paris, 1994), Paris 1996, p. 59–75.

28 BELLORI, FÉLIBIEN, PASSERI, SANDRART, *Vies de Poussin*, éd. STEFAN GERMER, Paris 1994, p. 153–265 (cf. p. 184 et 259, p. 252–253). Il faut rappeler aussi la Préface à l'ensemble du recueil des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1er volume, Paris 1666), éd. RENÉ DÉMORIS, Paris 1987, p. 91: «un peintre français qui a été l'honneur et la gloire de notre nation et qu'on peut dire avoir enlevé toute la science de la peinture, comme d'entre les bras de la Grèce et de l'Italie pour l'apporter en France où les plus hautes sciences et les plus beaux arts semblent s'être aujourd'hui retirés».

29 FÉNELON, *Dialogues des morts*, 52 (Parrhasios et Poussin) et 53 (Léonard de Vinci et Poussin).

30 RAGNAR JOSEPHSON, *L'architecte de Charles XII Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV*, Paris-Bruxelles 1930, p. 118.

31 ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699, éd. consultée 1715, p. 457–470.

32 ROGER DE PILES (cf. note 31), p. 525–532.

33 ANTOINE COYPEL, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1721, p. 21 et 112.

34 ANTOINE JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintrés*, t. 4, Paris 1762, p. 35.

35 ANTOINE JOSEPH PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757, p. 252–255. Cf. aussi MICHEL FRANCOIS DANDRÉ BARDON, *Essai sur la sculpture, suivi d'un catalogue des artistes les plus fameux de l'Ecole française*, Paris 1765, t. 2, p. 124–126.

36 LACOMBE, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris 1759, p. 498–500.

37 DENIS PIERRE JEAN PAPILLON DE LA FERTÉ, *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, t. 2, Paris 1776, p. 448–453.

38 *Encyclopédie*, t. 5, Paris 1755, p. 318–319.

39 *Encyclopédie méthodique. Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, t. 2, p. 65 (article Ecole) et t. I, p. 587–592 (article Dégénération des arts).

40 SIR JOSHUA REYNOLDS, *Discourses on art*, éd. ROBERT R. WARK, New-Haven/Londres 1975, p. 63.

41 ANTOINE JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE (cf. note 34).

42 *Encyclopédie méthodique* (cf. note 39), p. 72.

43 ANATOLE DE MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793*, t. 6 (1745–1755), Paris 1885, p. 241 (séance du 5 décembre 1750).

44 *Encyclopédie* (cf. note 38), t. 5, p. 319 (article POUSSIN, dans: *Ecole française*).

45 *Mercure de France*, novembre 1757, p. 156–160.

46 LOUIS MORAND, *Antoine de Marcenay de Ghuy peintre et graveur 1724–1811*, Paris 1901, p. 32–33. Sur la «réception» de ce tableau au 18e siècle: RICHARD VERDI, *Poussin's Eudamidas: Eighteenth-century Criticism and copies*, dans: The Burlington Magazine, 113, 1971, p. 513–524.

47 DIDEROT, *Salons*, éd. JEAN SEZNEC et JEAN ADHÉMAR, t. 3 Oxford 1963, p. 268.

48 *Encyclopédie méthodique* (cf. note 39), t. 2, p. 74–75.

49 L. F. DUBOIS DE SAINT GELAIS, *Description des tableaux du Palais Royal*, Paris 1727, préface, p. VI.

50 *Nicolas Poussin 1594–1665*, catalogue de l'exposition de Paris (Grand Palais), 27 septembre 1994 – 2 janvier 1995 , nos 63–69, p. 242 (citation de la lettre de Nicolas Vleughels, du 2 février 1730).

51 *Encyclopédie* (cf. note 38), t. 5, p. 319.

52 JEAN-BAPTISTE DE BOYER D'ARGENS, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris 1752.

53 *Lettre de M. le Chevalier de Tincourt à Madame la marquise de...*, Paris 1751, p. 58.

54 EDOUARD POMMIER, *Christian Ludwig von Hagedorn und Roger de Piles*, dans: MICHEL ESPAGNE et MATTHIAS MIDDEL (dir.). *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1993, p. 31–51.

55 JEAN-ANTOINE RIEDEL / CHRÉTIEN FRÉDÉRIC WENZEL, *Catalogue des tableaux de la galerie électorale de Dresde*, Dresde 1765, p. 10, 27, 33, 36, 39, 106, 123, 134 et 152.

56 CHRÉTIEN DE MECHEL, *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de Vienne*, Bâle 1784 (édition allemande de 1783), IIIe salle de l'Ecole italienne. Mechel remarque (Préface, p. XXV) qu'un peintre est placé dans une Ecole, «non en raison du lieu de sa naissance, mais à raison de la manière qu'il a adoptée, sans quoi Rubens et Mengs, nés en Allemagne, appartiendraient à l'Ecole allemande, et Spranger, né à Anvers, à l'Ecole flamande».

57 SIMON PHILIPPE MAZIÈRE DE MONVILLE, *La vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy*, Paris 1730.

58 JACQUES CAMBRY, *Essai sur la vie et sur les tableaux du Poussin*, Rome / Paris 1783. J. Cambry (1749–1807) avait parcouru l'Europe avant la Révolution comme précepteur des enfants d'un riche financier.

59 *Mercure de France*, 1er novembre 1783, p. 31–37.

60 JACQUES CAMBRY (cf. note 58), p. 23–24.

61 D. M. GOSSEAUME, *Précis analytique des travaux de l'Académie royale des sciences, belles lettres et arts de Rouen*, t. V, 1781 à 1793, Rouen 1821, p. 36, 38 et 312. *Le Mercure de France* rend compte du prix de Guibal dans son numéro du 6 mars 1784, p. 45.

62 Nicolas Guibal (1725–1784) entre en 1744 au service du duc de Wurttemberg qui l'envoie à Rome, où il séjourne de 1750 à 1755 et travaille avec Mengs. Directeur de la galerie de Ludwigsburg en 1760, il est recu à l'Académie royale peu avant sa mort en 1784.

63 ANATOLE DE MONTAIGLON (cf. note 43), t. 9 (1780–1788), Paris 1889, p. 172 et 178.

64 NICOLAS GUIBAL, *Eloge de Nicolas Poussin, peintre ordinaire du Roi*, Paris 1783.

65 Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730–1814) avait vendu une charge de fermier général et s'était fixé à Rome en 1779, pour continuer l'œuvre de Winckelmann et écrire l'histoire de l'art pendant les siècles obscurs. La publication, retardée par la Révolution, commence par fascicules en 1810 et n'est achevée qu'en 1823: *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle.*

66 JEAN BAPTISTE SÉROUX D'AGINCOURT (cf. note 65), p. 201.

67 ANATOLE DE MONTAIGLON / JULES GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, t. 14, (1780–1784), Paris 1903, lettre no 8074, p. 63.

68 ANATOLE DE MONTAIGLON / JULES GUIFFREY (cf. note 67), lettre n° 8077, p. 65.

69 André Segla, né à Marseille en 1748, second prix de Rome en 1772, meurt prématurément en 1782, après l'achèvement du buste.

70 JEAN BAPTISTE SEROUX D'AGINCOURT (cf. note 65), t. 3, commentaire de la planche CCIV, p. 178. Le buste porte l'inscription: Pictori Gallico. C'est tout un symbole. Quand François Pommereul, dans un article du journal *La clef du cabinet des souverains*, n° 76, 16 germinal an 5 – 5 avril 1797, p. 773–774, demande qu'on fasse revenir en France Séroux d'Agincourt, il rappelle, parmi ses mérites, celui d'avoir fait ériger à ses frais le buste de Poussin au Panthéon et ainsi d'avoir acquitté «généreusement une dette de la France».

71 F. H. DOWLEY, *D'Angiviller's grands hommes and the significant moment*, dans: The Art Bulletin, 39, 1957, p. 259–277 et J. A. LEITH, *Nationalism and the fine arts in France, 1750–1789*, dans: Studies on Voltaire and the Eighteenth century 89, 1972, p. 919–937.

72 J. J. GUIFFREY, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. Salon de 1789,* t. 35, Paris 1870, p. 45–46.

73 Voir en particulier le *Mercure de France*, 24 octobre 1789, p. 89, et l'*Année littéraire*, t. 6, n° 35, 1789, p. 360.

74 ERNST ROBERT CURTIUS, *La littérature européenne et le moyen-âge latin* (1947), Paris 1956, excursus 9: *La poésie et l'immortalité,* p. 751–753.

75 CH. L. VON HAGEDORN, *Lettre à un amateur de la Peinture, avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*, Dresde 1755, p. 349.

76 *Encyclopédie méthodique* (cf. note 39), t.1, p. 587–592, article *dégénération de l'art.*

77 *Lettres pittoresques sur le Salon de 1777*, Paris 1777, p. 13 et 26–45.

78 *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Museum français décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793, l'an second de la République française*, Paris sd.

79 J. L. DAVID, *Rapport à la Convention du 25 brumaire an 2–15 novembre 1793, Archives Parlementaires*, t. 79, Paris 1911, p. 279–280.

80 JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (Dresde 1755), dans: JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, ed. WALTHER REHM / HELLMUT SICHTERMANN, Berlin 1968, (cité dorénavant K. S.), p. 59.

81 JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Briefe*, éd. WALTHER REHM / HANS DIEPOLDER, t.2, Berlin 1954, p. 142. Dans une lettre écrite de Seehausen, le 29 septembre 1747, Winckelmann parle des premières gravures qu'il aurait vues à Leipzig, parmi lesquelles «eine sterbende Matrone von Poussin» (*Briefe*, t. 1, 1952, p. 76).

82 JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (Dresde 1763), dans: K. S. (cf. note 80), p. 232.

83 *Nicolas Poussin* (cf. note 50), n° 50, p. 242, avec une importante bibliographie.

84 SAINT-PAUL, *1er epître à Timothée*, 6, 12, et *2e epître*, 4, 7.

85 NICOLAS POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, éd. ANTHONY BLUNT, Paris 1964, p. 187. Le propos est rapporté par Bonaventure d'Argonne qui a du se rendre à Rome entre 1655 et 1663.

RÉSUMÉ

L'article décrit minutieusement les étapes de l'appropriation de la figure de Nicolas Poussin par l'art et histoire de l'art français, au fil des siècles, et selon des enjeux différents. Modèle absolu de l'art, Poussin a su incarner les idéaux les plus divers, selon ce qu'on reconnut en lui.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Artikel beschreibt ausführlich die verschiedenen Entwicklungsstufen, in denen sich die französische Kunst und Kunstgeschichte im Lauf der Jahrhunderte und je nach Bedürfnis des Malers Nicolas Poussin bemächtigt haben. Als Inbegriff der absoluten Kunst verehrt, konnte Poussin immer wieder als Verkörperung unterschiedlichster Ideale vereinnahmt werden, je nach Art und Weise, wie man sich in ihm und seinem Werk wiedererkannte.

RIASSUNTO

L'autore descrive minuziosamente il susseguirsi delle varie tappe con cui l'arte e la storia dell'arte francese si sono impossessate nel corso dei secoli e a seconda delle proprie esigenze della figura del pittore Nicolas Poussin. Venerato quale modello assoluto dell'arte, Poussin è sempre stato in grado d'incarnare gli ideali più diversi, a seconda di come e quando ci si riconosceva in lui e nella sua arte.

SUMMARY

The article describes in detail the many ways in which the painter Nicolas Poussin has been appropriated by French art and art history over the centuries. As the quintessential model, Poussin has embodied the most varied ideals depending on how his admirers see themselves in his work.